



**University of
Zurich**^{UZH}

**Zurich Open Repository and
Archive**

University of Zurich
University Library
Strickhofstrasse 39
CH-8057 Zurich
www.zora.uzh.ch

Year: 2018

Widād (1936) – die transnationale Rezeption des ersten ägyptischen Spielfilms, der nach Europa gelangte

Bornkamm, Henriette

Abstract: Während Filme, die in den 1930er-Jahren in europäisch-ägyptischer Zusammenarbeit entstanden, in Ägypten zu den Klassikern zählen, tauchen sie in den europäisch-sprachigen Filmhistoriographien kaum auf. Diese Diskrepanz nimmt die Autorin zum Anlass, die transnationale Produktion, Distribution und Rezeption des Films *Widād* (Ägypten 1936) zu untersuchen. *Widād* wurde in Ägypten mit ägyptischen Filmschaffenden unter der Leitung eines deutschen Regisseurs gedreht und gelangte schliesslich als erster Film der arabischsprachigen Welt und des gesamten afrikanischen Kontinents nach Europa. Eine Sensation, die sowohl in der deutschsprachigen als auch in der arabischsprachigen Presse Anklang fand.

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich

ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-162625>

Book Section

Published Version

Originally published at:

Bornkamm, Henriette (2018). *Widād (1936) – die transnationale Rezeption des ersten ägyptischen Spielfilms, der nach Europa gelangte*. In: Berton, Mireille; Bouchez, Charlotte; Trenka, Susie. *Die Zirkulation der Bilder : Kino, Fotografie und neue Medien*. Marburg: Schüren Verlag, 31-45.

LA CIRCULATION DES IMAGES: CINÉMA, PHOTOGRAPHIE ET
NOUVEAUX MÉDIAS
DIE ZIRKULATION DER BILDER: KINO, FOTOGRAFIE UND
NEUE MEDIEN

REIHE / COLLECTION

RESEAU / NETZWERK CINEMA CH

herausgegeben von / dirigée par

Alain Boillat, Maria Tortajada, Margrit Tröhler

Wissenschaftlicher Beirat / comité scientifique:

Alain Boillat

Roland Cosandey

Barbara Flückiger

Maria Tortajada

Margrit Tröhler

RESEAU/NETZWERK
CINEMA CH

LA CIRCULATION DES IMAGES:
CINÉMA, PHOTOGRAPHIE ET
NOUVEAUX MÉDIAS

DIE ZIRKULATION DER BILDER:
KINO, FOTOGRAFIE UND NEUE
MEDIEN

MIREILLE BERTON, CHARLOTTE BOUCHEZ, SUSIE TRENKA
(ÉD./HG.)

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Diese Veröffentlichung wurde ermöglicht mit Unterstützung des
Doktoratsprogramms «Visuelle Dispositive: Kino, Photographie und
andere Medien» der Universitäten Lausanne und Zürich. /
Cette publication a bénéficié du soutien du programme doctoral
«Dispositifs de vision: cinéma, photographie et autres médias» de
l'Université de Lausanne et de l'Université de Zurich.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2018
Alle Rechte vorbehalten

Gestaltungskonzept und Layout / conception graphique: Reto Winkelmann
Layout / mise en page: Erik Schüssler
Umschlaggestaltung / couverture: Luke Archer
Titelbild / image de couverture: «Jeannette Poirier looking at photograph of baking in
file cabinet drawer at the Washington office of the Overseas Branch of the US Office of
War Information», 1945, Silbergelatineabzug, Library of Congress (P&P Division, FSA-
OWI collection), USA.
Druck: druckhaus köthen, Köthen
Printed in Germany
ISBN: 978-3-89472-972-1

SOMMAIRE / INHALT

INTRODUCTION / EINLEITUNG

Mireille Berton, Charlotte Bouchez, Susie Trenka 7/19

«WIDĀD» (1936)

DIE TRANSNATIONALE REZEPTION DES ERSTEN
ÄGYPTISCHEN SPIELFILMS, DER NACH EUROPA
GELANGTE

Henriette Bornkamm 31

«LA VIE DES IMAGES»

PAUL VANDERBILT, L'ARCHIVE ET LES THÉORIES DE LA
PHOTOGRAPHIE

Davide Nerini 47

L'EXPOSITION D'ARCHITECTURE COMME OBJET DE TENSIONS ENTRE PHOTOGRAPHES ET ARCHITECTES:

LE CAS DE *SWITZERLAND PLANNING AND BUILDING
EXHIBITION* (1946–1949)

Anne Develey 63

RUDOLF ZELGERS BETEILIGUNG AN DER WELTAUSSTELLUNG DER PHOTOGRAPHIE VON 1952

ENTWICKLUNGEN IM BEREICH DER
AMATEURFOTOGRAFIE

Muriel Willi 79

LA CIRCULATION DES IMAGES PENDANT «L'INSTANT PRÉGNANT» DU CINEMA NOVO

LE CAS DE «ARRAIAL DO CABO» (1959)

Lilia Lustosa de Oliveira 95

UNE APPROCHE TRANSNATIONALE DES «NOUVEAUX CINÉMAS»

L'EXEMPLE DE LA CIRCULATION DE «THE CONNECTION»
(SHIRLEY CLARKE, 1961) AU DÉBUT DES ANNÉES 1960

Faye Corthésy 115

ÉMANCIPER LE SAVOIR!

LES CINÉ-TRACTS DE ROUEN (1968–1969)

Achilleas Papakonstantis 135

FILMISCHER AKTIVISMUS UND REGIMEKRITIK

ZUR ZIRKULATION KRITISCHER DOKUMENTARFILME
WÄHREND DES MILOŠEVIC-REGIMES

Andrea Reiter 153

CONSTRUIRE UNE MÉMOIRE DE KATRINA *ONLINE*

DYNAMIQUES DE DÉMOCRATISATION ET PROCESSUS
PARTICIPATIF DE LA *HURRICANE DIGITAL MEMORY
BANK*

Maude Oswald 169

VOCALOID ET PROSUMERS

LA CIRCULATION DES PERSONNAGES AU JAPON

David Javet 187

ANNEXES / ANHANG

AUTEUR-E-S ET ÉDITRICES / AUTORINNEN UND
AUTOREN, HERAUSGEBERINNEN

201

RÉFÉRENCES DES ILLUSTRATIONS /

ABBILDUNGSNACHWEISE

209

WIDĀD (1936)

DIE TRANSNATIONALE REZEPTION DES ERSTEN ÄGYPTISCHEN SPIELFILMS, DER NACH EUROPA GELANGTE

Henriette Bornkamm

Zusammenfassung: Während Filme, die in den 1930er-Jahren in europäisch-ägyptischer Zusammenarbeit entstanden, in Ägypten zu den Klassikern zählen, tauchen sie in den europäisch-sprachigen Filmhistoriographien kaum auf. Diese Diskrepanz nimmt die Autorin zum Anlass, die transnationale Produktion, Distribution und Rezeption des Films WIDĀD (Ägypten 1936) zu untersuchen. WIDĀD wurde in Ägypten mit ägyptischen Filmschaffenden unter der Leitung eines deutschen Regisseurs gedreht und gelangte schließlich als erster Film der arabischsprachigen Welt und des gesamten afrikanischen Kontinents nach Europa. Eine Sensation, die sowohl in der deutschsprachigen als auch in der arabischsprachigen Presse Anklang fand.

WIDĀD (1936)

La réception transnationale du premier film égyptien arrivé en Europe

Résumé français: Alors que les films résultant de collaborations égypto-européenne dans les années 1930 sont considérés comme des classiques en Égypte, ils n'apparaissent guère dans les histoires du cinéma rédigées en Europe. Partant de ce constat, l'auteure examine le cas du film WIDĀD (Égypte 1936), dont elle analyse la production, la distribution et la réception transnationales. WIDĀD a été tourné par une équipe égyptienne sous la direction d'un metteur en scène allemand et constitue

le premier film de langue arabe – et de l'ensemble du continent africain – distribué en Europe. Il fit sensation et trouva un écho important dans la presse germanophone ainsi que dans la presse arabophone.

Nicht nur Filme zirkulierten seit Anbeginn der Filmgeschichte weltweit. Seit Ende des 19. Jahrhunderts reisten europäische Filmschaffende wie die Lumière-Kameramänner Alexandre Promio und Félix Mesguich um den Globus, um bewegte Bilder touristischer Destinationen einzufangen – so auch nach Ägypten. Ab den 1920er-Jahren begaben sich dann erstmals ägyptische Cineasten nach Europa. Diese verfolgten jedoch nicht das Ziel, Filme über Europa für das heimische Publikum zu drehen, sondern sie beabsichtigten, das Filmhandwerk in Berlin, Paris oder Rom zu erlernen sowie Material und Technik für zu Hause einzukaufen. Ab Ende des Jahrzehnts wurden zudem europäische Techniker und Künstler von ägyptischen Filmstudios angeheuert. Gemeinsam mit den europäischen Fachleuten drehte diese Generation ägyptischer Filmpioniere erste hochwertige Tonfilme, die ab Mitte der 1930er-Jahre auch außerhalb der arabischen Welt zirkulierten. Viele der im transnationalen Raum Ägypten-Europa entstandenen Filme zählen in Ägypten heute zu den Klassikern, während sie in den Filmhistoriographien, die in europäischen Sprachen verfasst sind, kaum erwähnt werden. Dies ist selbst dann der Fall, wenn Europäer in bedeutenden Positionen, etwa als Regisseure, mitarbeiteten. Diese Diskrepanz veranlasst mich, eine transnationale Untersuchung des ersten ägyptischen Spielfilms vorzunehmen, der nach Europa gelangte: *WIDĀD* (Ägypten 1936).

Da Europäer zwar mit Bildern, jedoch kaum mit Tonaufnahmen aus Ägypten vertraut waren, erachte ich es als wesentlich, dem Medienwandel vom Stumm- zum Tonfilm nachzuspüren, um der Rezeption des Films *WIDĀD* gerecht zu werden. Ziel meines Aufsatzes ist es zu zeigen, welche Bilder und Töne der Film transportierte, wie er diese vermittelte und welche Reaktionen er in Ägypten und Europa auslöste. Hierfür beziehe ich mich auf Filmrezensionen aus Ägypten, Deutschland und Großbritannien. Ausgehend von der Analyse dieser Quellen verfolge ich die These, dass Rezeptionsunterschiede zwischen ägyptischen und europäischen Zuschauern primär auf einer stimmungshaften, sinnlichen Ebene zu finden sind und dass es insbesondere in der Wahrnehmung von Musik, Gesang und Stimme kulturelle Differenzen gibt.

WIDĀD war der erste Tonspielfilm des im Herbst 1935 neu eröffneten Studio Miṣr, eines mit modernster Technik ausgestatteten Klangfilmstu-

dios, über das die ägyptische Presse berichtete, seine technische Ausstattung sei «europäischen und amerikanischen Tonfilmstudios ebenbürtig.»¹ Im deutschen Branchenblatt *Film-Kurier* hieß es, man wolle «an dieser Stätte Filme internationalen Formats entstehen sehen, Filme, die mit denen aus Hollywood, Elstree, Berlin und Paris in friedlichem Wettstreit stehen können.»² Parallel dazu hatte sich das Studio Miṣr im Inland die Mission auf die Fahnen geschrieben, identitätsstiftende Emotionen und Informationen filmisch zu vermitteln, um den europäischen Einflüssen auf das kulturelle Leben in Ägypten, das seit 1882 unter britischer Fremdherrschaft stand, etwas Eigenes entgegenzustellen. Zwar hatte es 1919 eine Revolution gegen die britische Kolonialherrschaft gegeben. Diese war jedoch angesichts der Tatsache, dass sie nur formal die Unabhängigkeit gebracht hatte, bloß ein Teilerfolg. Tatsächlich behielt Großbritannien seine Truppen im Land und setzte eine Marionettenregierung ein. Dies führte zu politischen Spannungen, die bis zur vollständigen Unabhängigkeit im Jahr 1952 anhielten. In der Zeit zwischen der ägyptischen Revolution von 1919 und dem Militärputsch von 1952 kam es so zu einer Rückbesinnung auf das Erbe der arabischen Kultur, die sich, wie ich im Laufe meiner Argumentation zeigen werde, auch im Film WIDĀD manifestiert.

DIE TRANSNATIONALE PERSPEKTIVE

Für die folgende Argumentation ist es entscheidend, den Film WIDĀD aus transnationaler Perspektive zu betrachten. Dies zum einen, da die Geschichte des Films eng mit dem Zirkulieren von Technik und Know-how verknüpft ist. Zum anderen entfaltet sich die Fragestellung erst entlang einer transnationalen Achse, denn anders als in der deutschsprachigen Filmliteratur, in der WIDĀD kaum auftaucht, findet der Film in der ägyptischen Filmgeschichte breite Beachtung.³ Dabei herrscht eine teleologische Perspektive vor, gilt der Film doch als früher Klassiker, der dem ägyptischen Kino im gesamten arabischsprachigen Raum zum Durchbruch verhalf. Um diese in Vergessenheit geratene filmhistorische Episode zu untersuchen, bieten mir die Transnational Film Studies einen wichtigen konzeptuellen Rahmen. Dabei lädt die *histoire croisée*⁴ dazu ein, die Verflechtung multiperspektivisch, also nicht nur konkret, son-

1 «Fi ṣtūdīo miṣr / Im Studio Miṣr». In: *Al Aḥram*, 13.10.1935. Die Übersetzung der Rezensionen und Filmbankündigungen aus dem Arabischen ins Deutsche erfolgte durch unterschiedliche Übersetzer, die im Literaturverzeichnis namentlich aufgeführt sind.

2 «Ateliereröffnung in Kairo». In: *Film-Kurier*, 02.11.1935.

3 Vgl. Shafik: *Der arabische Film*, S. 21 ff.; vgl. Al-Hadari: «Les Studio Miṣr», S. 86 ff.

4 Vgl. Werner et al.: «Vergleich, Transfer, Verflechtung», S. 618 ff.

dern auch diskursgeschichtlich zu denken und beispielsweise danach zu fragen, wie die musikwissenschaftliche Debatte jener Zeit dazu beitragen kann, die stimmungshaften Momente des Filmerlebens, die aus den Rezensionen hervorgehen, zu verstehen. Im Folgenden werde ich die transnationale Geschichte des Films anhand historischer Zeitungs- und Zeitschriftenartikel aus Europa und Ägypten untersuchen. Dabei unterscheide ich zwischen zweierlei Arten der Zirkulation:

- Die Zirkulation von Materiellem: Welche technischen Apparaturen und welche Filmschaffenden zirkulierten zwischen den Ländern, um die Herstellung des Films (Produktion) und seine Zirkulation (Distribution) zu ermöglichen?
- Die Zirkulation von Nicht-Materiellem: Welche atmosphärischen Wirkungsweisen löste der Film im Augenblick seiner Aufführung bei den jeweiligen Zuschauergruppen aus (Rezeption)?

DIE ZIRKULATION VON MATERIELLEM

Produktion

1933 berichtete der *Film-Kurier* erstmals über eine breiter angelegte Kooperation zwischen der Berliner Klangfilm GmbH und einer ägyptischen Produktionsfirma, die darauf abzielte, arabische Tonfilme herzustellen und nach Europa zu exportieren.⁵ Diese Vision verwirklichte sich schließlich 1936, als der ägyptische Spielfilm *WIDĀD* zunächst auf den Filmfestspielen von Venedig und London zur Aufführung kam, bevor er 1939 in New Yorker Kinos zu sehen war.⁶ Diesen Erfolgen war eine etwa zehnjährige Planungsphase vorausgegangen, die die transnationale Zirkulation von Gütern⁷ und den Austausch deutscher und ägyptischer Filmschaffender erst ermöglicht hatte. Um die für die damalige Zeit innovativen Apparaturen zu bedienen, bedurfte es geschulten Personals. Vor dem Hintergrund, dass das Studio Miṣr als erstes modernes Tonfilmatelier Afrikas und des Nahen Ostens eröffnet wurde, ist es kein Wunder, dass sich in Ägypten praktisch niemand mit der neuartigen Aufnahmetechnik auskannte. So schickte das Studio Miṣr ägyptische Stipendiaten zur Filmbildung nach Berlin und Paris. Außerdem warb es in Europa lebende ägyptische Filmschaffende an, so etwa den Tontechniker Mustafa Wali. Dieser arbeitete im selben Berliner Tonate-

5 Vgl. «Eigene Tonfilmproduktion in Ägypten». In: *Film-Kurier*, 30.05.1933.

6 Vgl. «Hoher Filmbesuch in Berlin». In: *Film-Kurier*, 28.08.1936; «Films in Arabic». In: *The Times*, 26.01.1937; «Release Chart». In: *Motion Picture Daily*, 27.05.1939.

7 Vgl. «Die Tonfilmaufnahme-Stätte der Soc. Miṣr». In: *Siemens-Zeitschrift*, November 1937.

lier wie der deutsche Filmemacher Fritz Kramp,⁸ den das Studio Miṣr ursprünglich als Cutter des Films WIDĀD beschäftigte, jedoch im Laufe der Produktion zum Regisseur ernannte. So ist es vermutlich der mangelnden Regieerfahrung des aus Paris zurückgekehrten ägyptischen Stipendiaten Ahmed Badrakhan geschuldet, der zu Beginn des Drehs die Spielleitung innehatte, dass ausgerechnet beim als rein ägyptisch gefeierten Film WIDĀD⁹ ein Deutscher Regie führte.

Insgesamt lässt sich sagen, dass die deutsche Presse nicht nur regelmäßig über die deutsch-ägyptische Zusammenarbeit beim Aufbau des Studio Miṣr berichtete, sondern auch eine positive Erwartungshaltung in Bezug auf dessen ersten Film WIDĀD aufbaute. So etwa, wenn der *Film-Kurier* 1936 schreibt: «Es sollte uns freuen, bald aus dieser ägyptischen Werkstätte einen Film auch in Deutschland zu sehen [...]»¹⁰ Über die Gründe, warum sich diese Hoffnung zunächst nicht erfüllte und WIDĀD nicht in deutschen Kinos zur Aufführung kam, lassen sich nur Vermutungen anstellen. Umso erfreulicher ist es, dass die historischen Quellen es immerhin zulassen, sich ein Bild davon zu machen, in welchen Ländern der Film zirkulierte und welche Reaktionen er jeweils auslöste.

Distribution

Die weltweite Distribution des Films WIDĀD spielte sich mangels einer Verleihinfrastruktur direkt zwischen dem Studio Miṣr und den Kinos ab.¹¹ WIDĀD feierte seine Welturaufführung in Ägypten zeitgleich in zwei Premierentheatern: im alexandrinischen Kino Rialto, einem Filmpalast mit ca. 1200 Sitzen,¹² und im Cinéma Royal in Kairo, das der Regisseur Kramp, der im *Film-Kurier* bis zum Kriegsausbruch 1939 gelegentlich über die ägyptische Filmwelt berichtete, als «bestes Uraufführungskino Kairos»¹³ bezeichnete. In letzterem lief der Film laut Kramp mit großem Erfolg: «Fünf Wochen täglich vier Vorstellungen blieb es [das Werk WIDĀD] in diesem Theater auf dem Spielplan, um dann seinen erfolgreichen Lauf im ganzen Land und über die Grenzen hinaus fortzusetzen.»¹⁴ Dies findet sich in der nationalen und internationalen Presse bestätigt, wo u. a. von Vorführungen in ägyptischen Provinzstädten, aber auch in

8 Vgl. Höpp: «Filmregisseure und Filmtechniker in Berlin», S. 4; «De Production Cinematographique Belge». In: *Weekblad Cinema*, 11.08.1933.

9 Vgl. «Ummu Kulṭūm fi film Widād / Umm Kulṭūm in Widād». In: *Al Ahram*, 10.02.1936.

10 «Ägyptisches Tonfilmatelier am Wüstenrande». In: *Film-Kurier*, 06.02.1936.

11 Vgl. «Kameraschüsse aus Ägypten». In: *Film-Kurier*, 09.06.1936.

12 Bibliothek von Alexandria (Hg.): «Early Projection Halls».

13 «Kameraschüsse aus Ägypten». In: *Film-Kurier*, 09.06.1936.

14 Ebd.

Algerien, Marokko, Großbritannien, Italien und den USA die Rede ist.¹⁵ Die Vorführung im Rahmen der Internationalen Filmfestspiele von Venedig im August 1936 war die weltweit erste Aufführung eines ägyptischen Films außerhalb der arabischsprachigen Länder und fand in der deutschen und europäischen Presselandschaft Widerhall.

DIE ZIRKULATION VON NICHT-MATERIELLEM

Ehe ich anhand von Filmkritiken aus Ägypten, Großbritannien und Deutschland analysiere, welche Eindrücke der Film *WIDĀD* hinterließ, zunächst zur Filmhandlung. *WIDĀD* ist ein Musikfilm und spielt im frühen 18. Jahrhundert. Im Zentrum steht die Liebesgeschichte der Sing-sklatin *Widād* und ihres Herrn, eines Kaufmanns, der unverschuldet verarmt. *Widād* will sich für ihren Geliebten aufopfern und bittet ihn, sie zu verkaufen, um vom Erlös sein Geschäft wieder aufzubauen. Als dieser widerstrebend zustimmt, fügt sie sich todunglücklich in ihr Schicksal und kümmert sich aufopferungsvoll um das Wohlergehen ihres neuen Herrn. Dieser schenkt ihr auf seinem Totenbett aus Dankbarkeit die Freiheit. Nun kann *Widād* als freie Frau zu ihrem Geliebten zurückkehren. Als sie erfährt, dass dieser sie ebenfalls vermisst und außerdem wieder zu neuem Reichtum gefunden hat, ist das Glück perfekt und der Film zu Ende. Die Geschichte, die ein Kritiker der britischen Filmzeitschrift *Sight and Sound* als naiv bezeichnet,¹⁶ wurde in den europäischen Rezensionen insgesamt nicht als die Stärke des Films aufgefasst. Und auch folgender Kommentar aus dem *Film-Kurier* findet sich in ähnlicher Form in anderen europäischen Filmkritiken zu *WIDĀD*: «Der Fluss der Handlung wird durch die zahlreichen und ausgedehnten Gesangseinlagen [...] stark gehemmt»¹⁷ (Abb. 1). Überhaupt stellt das Auffälligwerden der Musik (abgesehen vom Unbehagen über die Geschichte) die wichtigste Gemeinsamkeit aller mir zur Verfügung stehenden deutsch- und englischsprachigen Filmkritiken dar. So bemerkt etwa ein anderer deutschsprachiger Rezensent: «Nicht zuletzt bleiben einem die Proben ägyptischer Musik und Gesangkunst mit ihrer besonderen Eigenart stark im Gedächtnis haften.»¹⁸ Die deutschen und britischen Kritiker fassen die Musik als neuartig, bemerkenswert und authentisch auf, prognostizieren jedoch nahe-

15 Vgl. «Le Cinéma». In: *Ce Soir*, 12.04.1939; «Film- und Kinoverhältnisse in Spanisch-Marokko». In: *Film-Kurier*, 31.05.1941; «Films in Arabic». In: *The Times*, 26.01.1937; «Release Chart». In: *Motion Picture Daily*, 27.05.1939; Al-Hadari: «Les Studio Misr», S. 91.

16 Vgl. «Continental Films». In: *Sight and Sound*, Fall 1936.

17 «Film- und Kinoverhältnisse in Spanisch-Marokko». In: *Film-Kurier*, 31.05.1941.

18 «Spitzenleistungen und Mittelmäßigkeiten». In: Nachlass Dr. Fritz Olinsky.

1 Typische Gesangseinstellung: Umm Kulthūm im Zentrum, umringt von verzückten Zuhörern.



zu geschlossen, dass die Filmmusik dem europäischen Publikum nicht gefallen werde.¹⁹ Bedenkt man, dass die arabische Gesangkunst in Europa bis dato nur Musikethnologen und Reisenden vertraut war, so ist es kein Wunder, dass die Musik des Films die europäische Öffentlichkeit befremdete. Bei aller Skepsis, die auch die deutschen Kritiker der Massentauglichkeit des arabischen Gesangs entgegenbrachten, fällt auf, dass sie dennoch insgesamt ein milderer Urteil über den Film fällten, als die britischen, die den Film allesamt als misslungen betrachteten.²⁰ Dieser Unterschied lässt sich am treffendsten mit den unterschiedlichen politischen und wirtschaftlichen Interessen erklären. Das Vereinigte Königreich betrachtete sich auch nach der Unabhängigkeit von 1922 noch als Schutzmacht Ägyptens. Schließlich war Ägypten aufgrund des Suez-Kanals, der den Seeweg nach Indien sicherte, von entscheidender strategischer Bedeutung für das Britische Weltreich. So ist es kein Wunder, dass sich die Furcht der Briten vor einem politisch und kulturell eigenständigen Ägypten in eher verhaltener Begeisterung über eine eigene ägyptische Filmindustrie niederschlug, während die wirtschaftlich angeschlagene Weimarer Republik keinerlei kulturelle Berührungsängste zu haben schien, solange die Hoffnung auf neue Absatzmärkte bestand. Insgesamt ist es also nicht erstaunlich, dass die ägyptische Filmindustrie lieber eine Kooperation mit der Filmbranche der Weimarer Republik anstrebte, als mit den verhassten Briten zusammenzuarbeiten. Zum einen hatten weder das deutsche Kaiserreich noch die Weimarer Republik jemals eines der arabischen Länder kolonialisiert. Zum anderen galt das Kino der Weima-

19 Vgl. «Film- und Kinoverhältnisse in Spanisch-Marokko». In: *Film-Kurier*, 31.05.1941.

20 Vgl. «Continental Films». In: *Sight and Sound*, Fall 1936; «Wedad the Slave». In: *Monthly Film Bulletin*, 01.01.1936; «Films in Arabic». In: *The Times*, 26.01.1937.

rer Republik nicht nur künstlerisch als fortschrittlich, sondern bewegte sich auch technisch hinsichtlich der Produktion von Tonaufnahme- und -abspielgeräten zusammen mit den USA weltweit an der Spitze.

Vergleicht man die europäischen Rezensionen mit den ägyptischen, so fällt auf, dass die ägyptischen Kritiker vor allem betonen, dass der Film komplett in Ägypten entstanden ist. So schreibt ein Filmkritiker der ägyptischen Tageszeitung *Al Ahrām*: «Als ich meine Augen danach gefragt habe, was sie in WIDĀD gesehen haben, waren sie zufrieden, weil sie ein Bild des Lebens in Ägypten von vor 200 Jahren zu sehen bekamen. Und dieses Bild war authentisch, einfach, schön und ruhig [...]».²¹

Den ägyptischen Rezensenten muss die Tatsache, endlich einen Film zu sehen, der keine europäische oder amerikanische Orientfantasy darstellte, eine große Genugtuung gewesen sein. Die Musik erscheint im Gegensatz dazu wenig überraschend:

[...] die Lieder der Umm Kulṭūm und die Begleitmusik haben es nicht nötig, hochgelobt zu werden. Die Melodien trugen die schönsten Bedeutungen und die Stimme der Umm Kulṭūm sowie die der restlichen Schauspieler war klar und deutlich. Sie drückte Freude, Spaß, aber auch Kummer aus.²²

Die durch die Musik erzeugte Stimmung wird also als intensives, aber erwartbares Erlebnis gewertet. Um das zu verstehen muss man wissen, dass die Hauptdarstellerin des Films, Umm Kulṭūm, die 1936 mit WIDĀD ihr Schauspieldebüt gab, in Ägypten bereits ab Mitte der 1920er-Jahre als Sängerin berühmt war und dank der neuen medialen Verbreitungsmöglichkeiten von Radio und Schallplatte auch die Einwohner anderer Länder des arabischen Kulturraums begeisterte. In Europa hingegen war Umm Kulṭūm gänzlich unbekannt, bis sie 1967 erstmals in Paris auftrat. Insgesamt feiern die ägyptischen Kritiker WIDĀD als authentisches Selbstbild, dem die Gesänge Umm Kulṭūms die richtige Stimmung verleihen. Das atmosphärische Wirken ihres Gesangs lässt sich exemplarisch anhand einer Filmszene erläutern. In dieser sitzt Umm Kulṭūm in ihrer Rolle als Widād in einem voll beladenen Boot, das den Nil hinauffährt. Während sie stumm und sehnsuchtsvoll auf den Fluss starrt, singen die anderen Bootspassagiere laut und voller Inbrunst den Refrain des Lieds «'ala balad el maḥbūb» («Meinem geliebten Land»). Die eigentlichen Liedstrophen singt ein unsichtbarer Sänger. Dies stellt einen radikalen Bruch mit den zuvor in WIDĀD etablierten Darstellungskonventio-

21 «Awwalu šariṭin lišarikati miṣr lit-tamṭili wa s-sinimā Widad 'alā stār sinimā rwāyāl / Erster Film des Studio Miṣr im Cinéma Royal». In: *Al Ahrām*, 11.02.1936.

22 Ebd.



2 Die stumme Umm
Kulṭūm auf dem Boot.

nen dar, alle Lieder des Films als frontal gefilmte Liedvorträge von Umm Kulṭūm in Szene zu setzen (Abb. 2). In der Bootszene jedoch ist der Solo-Sänger abwesend und nicht zuordenbar. Dadurch wird die Ebene der Diegese zeitweilig überschritten und es kommt zu einem Wechselspiel zwischen extradiegetischem und intradiegetischem Ton, wobei die Verankerung in der Diegese wiederhergestellt ist, wenn die Schiffsreisenden beim Singen des Refrains zu sehen sind. Der Text des Lieds thematisiert die Sehnsucht sowohl nach einem geliebten Menschen als auch nach der Heimat Ägypten. Somit verweist er einerseits auf den Gefühlszustand Widāds, die nach ihrer Befreiung voller Spannung darauf hinfiebert, endlich wieder bei ihrem Geliebten und in ihrer Heimat zu sein. Andererseits appelliert er direkt an die patriotischen Gefühle der Zuhörer und Zuschauer und verweist dadurch auf seine eigene Medialität: War das Publikum bis dato in die Geschichte versunken, wird es nun aus seiner passiven Rolle herausgerissen, und durch den Liedtext im Zusammenspiel mit der volkstümlichen Melodie werden Gefühle für Ägypten stimuliert. Die Szene birgt auch weitere utopische Momente: Umm Kulṭūm verkörpert wie kaum eine andere die Utopie eines über Klassen-schranken hinweg verbundenen ägyptischen Volks, da sie als aus dem Bauernstand stammende Fellachin²³ in den 1920er-Jahren – genau wie Widād im Film – einen rasanten sozialen Aufstieg erlebte. Die Einheit des Volks war eine wichtige Parole während der Revolution von 1919, als die Ägypter glaubten, die Briten ließen sich nur mit geeinten Kräften vertreiben. Wenn die Diva Umm Kulṭūm in dieser Szene also mit dem Volk in einem Boot sitzt, ist dies nicht nur Teil der Handlung, sondern

²³ Weibliche Form des arabischen Worts حالف (*fallāh*, Pflüger), das ein Mitglied der Ackerbau betreibenden ländlichen Bevölkerung Ägyptens bezeichnet.

auch eine stimmungsvolle Darstellung ihres gesellschaftlichen Stellenwerts. Der Nil, als Schauplatz der Handlung, der in dieser Szene intensiv besungen wird, ist ein weiteres Symbol für den Zusammenhalt der Ägypter, bildeten diese angesichts ihrer Abhängigkeit von den Nilfluten doch über Jahrtausende eine Schicksalsgemeinschaft. Diese Musikszene, über die ein Kritiker der ägyptischen Zeitschrift *Al-Iṭnīn* schreibt: «Die nationalen Qualitäten [des Films] wurden durch manche Lieder und Liedtexte, wie etwa Al Sonbatys «Meinem geliebten Land», deutlich»,²⁴ wird in den europäischen Kritiken überhaupt nicht erwähnt. Dies mag daran liegen, dass Umm Kulṭūm in Europa noch gänzlich unbekannt war und der poetische und nationalistisch gefärbte Liedtext hinter der Lakonik der deutschsprachigen (!) Untertitel verschwand, mit denen der Film in Venedig vorgeführt wurde,²⁵ sodass die Szene die europäischen Zuschauer vermutlich weder auf semantischer noch auf stimmungshafter Ebene affizierte. In Ägypten jedoch scheint dies eine atmosphärische Schlüsselzene des Films gewesen zu sein. Um den hier exemplarisch aufgezeigten Unterschieden in den stimmungshaften Wirkungsweisen des Films auf den Grund zu gehen, frage ich im Folgenden danach, wie sich die medial vermittelten musikalischen Stimmungen durch die zeitgenössischen musiktheoretischen Diskurse in Ägypten konturieren lassen.

Zwei Hauptströmungen dominierten die Debatte um die Musikpraxis im Ägypten der 1930er-Jahre: einerseits die Rückbesinnung auf das vorislamische Erbe *turāṭ*, andererseits die Öffnung der traditionellen ägyptischen Musik für europäische Einflüsse. *Turāṭ* beinhaltete, die Inspiration für die Liedtexte aus der vorislamischen Qasīden-Dichtung zu beziehen, im Maqam-Modus²⁶ zu singen und eine Darbietung zu liefern, die die Zuhörer in Verückung versetzen sollte. Die Öffnung für europäische Einflüsse beinhaltete die Übernahme europäischer Instrumente, Rhythmen und Harmonien in die traditionelle arabische Musik. Beide Richtungen prägten den filmmusikalischen Diskurs jener Tage. Davon zeugt etwa ein Interview, das Ahmed Badrakhan, der Drehbuchautor und Co-Regisseur des Films *Widād*, mit dem berühmten Kairoer Dirigenten Yusuf Geris führte. Dieses veröffentlichte Badrakhan in seinem Buch *As-sinimā / El Cinéma*, dem ersten arabischsprachigen Werk zu Theorie und Praxis des

24 «Widād – qunbulatu al-mawsimi al-sinimāʿī / Widād – Die Bombe der Kinosaison». In: *Al-Iṭnīn*, 17.02.1936.

25 Vgl. «Film Widād yuʿraḍu fī ʾurubbā / Film Widād wird in Europa aufgeführt». In: *Al-Iṭnīn*, 27.07.1936.

26 Der Maqam-Modus ist eine in der arabischen und türkischen Kunstmusik beheimatete musikalische Form, die andere Charakteristika aufweist als die Spielarten Dur und Moll der europäischen Kunstmusik. Wesentliche Merkmale sind der Gebrauch von Mikrointervallen sowie bestimmte Tonfolgen, die improvisiert wiedergegeben werden und jeweils unterschiedlichen emotionalen Zuständen zugeordnet werden. Insgesamt existieren um die 100 Maqam-Modi.

Tonfilmschaffens, welches in Auszügen in deutscher Übersetzung existiert. Geris' Aussage zum allgemeinen Zustand der ägyptischen Musik erweist sich hier als aufschlussreich: «Die orientalische Musik kann menschliche Gefühle nicht ausdrücken. Das liegt an der geringen Anzahl an Musikinstrumenten [...]. Wir müssen komplett zum westlichen Orchester wechseln, das auf wissenschaftlich fundierter Kunst basiert.»²⁷ Geris spielt dabei auf den Sachverhalt an, dass die traditionelle ägyptische Maqam-Musik ausschließlich mündlich überliefert wurde, was viele zeitgenössische Musiker und Musikwissenschaftler als Problem ansahen. Angesichts des improvisierten Charakters der ägyptischen Musik, der sich darin äußerte, dass Rhythmen frei gestaltbar waren und keine normierten Musikskalen existierten, die mit den in Europa gebräuchlichen Einteilungen in Oktaven und Intervalle vergleichbar sind, schien es schwierig zu sein, sich auf einheitliche Regeln der Verschriftlichung zu einigen.²⁸ Mangels klar definierter Intervalle gab es keine einheitliche Harmonik, sodass sich die traditionelle arabische Musik nicht für mehrstimmige Stücke eignete. Geris wertet dies klar als Schwäche und folgert daraus, dass die traditionelle arabische Musik die Zuhörer nur langweilen könne. Seine Einschätzung lässt allerdings außer Acht, dass Zuhörer einstimmiger, traditioneller arabischer Musikvorführungen die Sängerinnen und Sänger bisweilen durch Klatschen oder Zurufe zum Weitersingen animierten, sodass sich einzelne Liedvorträge manchmal über mehrere Stunden erstrecken konnten und es vermochten, bei den Zuhörern ekstatische, *ṭarab* genannte Zustände hervorzurufen.²⁹ Dies geschah häufig, wenn Umm Kulṭūm live auftrat und Zuhörer durch ihre einzigartige Stimme in ihren Bann zog.³⁰ So teilten die ägyptischen Zuschauer vermutlich nicht die Ansicht mancher europäischer Kritiker, die bis zu fünfminütigen Lieder im Film WIDĀD seien auf die Dauer monoton. Zumindest spricht dagegen, dass WIDĀD die Massen in Ägypten begeisterte, wie kein ägyptischer Film zuvor: «Die Kinos in Alexandria und Kairo, [die WIDĀD zeigen] sind jeden Tag von 10 Uhr morgens bis Mitternacht geöffnet. Tausende Zuschauer strömen hinein, tausende warten draußen auf die Gelegenheit, den Film zu sehen oder Plätze für einen anderen Tag zu reservieren.»³¹

Hierbei mag es eine Rolle gespielt haben, dass Umm Kulṭūm mit ihrem klaren musikalischen Bekenntnis zur vorislamischen Musiktra-

27 Badrakhan: *As-sīnimā / El Cinéma*, S. 100.

28 Vgl. Vigreux: «Le Congrès de Musique arabe dans la presse égyptienne», S. 232.

29 Vgl. Shafik: *Der arabische Film*, S. 151 f.

30 Vgl. Danielson: *The Voice of Egypt*, S. 80.

31 «Widād rasāʾilun min allāḏina asʿadahumu l-ḥazzu bimušāhadatiḥā / Briefe von denen, die das Glück hatten, Widād zu sehen». In: *Al Aḥram*, 17.02.1936.

dition *turāt* den nationalistisch-konservativen Zeitgeist der ägyptischen Massen traf, die sich nach einer Befreiung vom britisch-europäischen Fremdeinfluss sehnten, während viele Vertreter der ägyptischen Oberschicht, zu der auch Yusuf Geris zählte, eher mit europäischen Traditionen sympathisierten. Immerhin relativiert Geris seine Ansicht im Verlaufe des Interviews etwas, wenn er einräumt, traditionelle arabische Musikinstrumente könnten selektiv für die Filmmusik eingesetzt werden, etwa um Szenen, in denen Dörfer, Dorfhochzeiten oder arabische Cafés vorkommen, eine adäquate Atmosphäre zu verleihen.³² Insgesamt spricht er sich jedoch für eine Angleichung der unterschiedlichen cineastischen Praktiken in Orient und Okzident aus: «Der Film und dessen Musik müssen international sein. Ich meine, der Film muss weltweit präsentiert werden, damit Ost und West staunen werden. Dies kann derzeit nicht mit jetziger Musik geschehen.»³³

Seine Einschätzung deckt sich mit meiner These, dass die ägyptische Musik der Umm Kulthūm es vermochte, das ägyptische Publikum auf stimmungshafter Ebene anzusprechen, was ihr im Bezug auf das europäische Publikum aber nicht gelang. Anhand der Analyse der Rezensionen sowie der musiktheoretischen Hintergründe gehe ich davon aus, dass die ägyptischen Zuhörer ihr Wissen um die verzückende bis ekstatische Kraft der Musik und ihre Liebe zum kulturellen Erbe der Araber in die Kinovorführung mitbrachten und sich in ihnen diese Erfahrungen mit dem konkreten Kinoerlebnis überlagerten, sodass sie durch die sich wiederholenden Liedzeilen in immersive Verzückungszustände gerieten, während die meisten europäischen Zuschauer jenseits einer Grundfaszination für das Exotisch-Neue nach kurzer Zeit vermutlich eher Ungeduld empfanden. Insofern findet sich Geris' Aussage, die arabische Musik könne die Europäer nicht mitreißen, in den europäischen Rezensionen bestätigt. Dies mag erklären, warum sich die Vision des Studio Miṣr, eine nationale Tonfilmindustrie zu gründen, die weltweite Anerkennung findet, nur partiell erfüllte. Aber immerhin legte das Studio Miṣr mit seiner ersten erfolgreichen Produktion WIDĀD den Grundstein für den weiteren Erfolg der ägyptischen Filmindustrie, die den arabischen Sprachraum über Jahrzehnte dominierte und bis in die 1980er-Jahre hinein zu den größten weltweit zählte. Und in Europa erzielte WIDĀD – davon zeugt die hohe Medienpräsenz – immerhin einen Achtungserfolg.

Die groß angelegte deutsch-ägyptische Film-Zusammenarbeit kam übrigens 1939 zum Erliegen, als sich Kramp und die meisten anderen

32 Vgl. Badrakhan: *As-sinimā / El Cinéma*, S. 99 ff.

33 Ebd., S. 101.

in Ägypten ansässigen deutschen Filmschaffenden nach Kriegsausbruch gezwungen sahen, das Land am Nil zu verlassen, um einer Internierung durch die Briten zu entgehen. Und auch die Zirkulation ägyptischer Filme nach Deutschland und Europa endete während des Krieges. Dies mag daran liegen, dass auch der nächste ägyptische Spielfilm LĀŠĪN (Ägypten, 1938) des Regisseurs Fritz Kramp, der 1941 immerhin eine reguläre Kinoauswertung im Deutschen Reich erfuhr, kein großer Erfolg wurde. Angesichts der Tatsache, dass der Film sehr dialoglastig war und außerdem auf Arabisch mit deutschen Untertiteln gezeigt wurde, mag dies nicht weiter erstaunen. Letzten Endes ist es also aller Wahrscheinlichkeit nach nicht allein dem Zusammenbruch deutscher Kulturinstitutionen sowie der Neuausrichtung des während des Dritten Reichs gleichgeschalteten Filmschaffens nach dem Krieg zu verdanken, dass die Zusammenarbeit und die Zirkulation nach den beiden Filmen WIDĀD und LĀŠĪN wieder einschliefen. Vermutlich spielten auch die großen kulturellen Unterschiede eine entscheidende Rolle. Denn wie ich am Beispiel des Films WIDĀD gezeigt habe, war es ja vor allem das Authentisch-Ägyptische der filmischen Stimmung, das die ägyptischen und arabischen Zuschauer am Film fesselte, das sich jedoch bis heute nicht in einer Form präsentieren ließ, die über den Kulturkreis hinweg breiten Zuspruch erhielt (anders als etwa das Amerikanische im weltweit erfolgreichen Hollywoodkino). Das Zirkulieren ägyptischer Filme flammte übrigens während der 1950er-Jahre vorübergehend wieder auf, als ägyptische Spielfilme in Cannes und Berlin im Wettbewerb um die Goldene Palme und den Goldenen Bären konkurrierten. Doch bis heute finden ägyptische Filme bis auf wenige Ausnahmen keinen breiten Zuspruch beim europäischen Publikum.

Literaturverzeichnis

Sekundärliteratur

- Al-Hadari, Ahmed: «Les Studio Misr». In: Wassef, Magda (Hg.): *Égypte 100 ans de cinéma*. Paris: Éditions Plume 1995, S. 86–97.
- Badrakhan, Ahmed: *As-sinimā / El Cinéma* (übersetzt von Ibrahim Zakhary). Kairo: el Halabi Press 1936.
- Becker, Alexander: «Die Zeit der Stimmung: Zur Zeitstruktur bei Claude Debussy». In: Thomas, Kerstin (Hg.): *Stimmung: Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis*. Berlin, München: Deutscher Kunstverlag 2010, S. 159–178.
- Bibliothek von Alexandria (Hg.): «Early Projection Halls», <http://www.bibalex.org/alexcinema/industry/cinemas> (13.06.2016)
- Danielson, Virginia: *The Voice of Egypt: Umm Kulthum, Arabic Song, and Egyptian Society in the Twentieth Century*. Chicago (IL): University of Chicago Press 2008.

- D'Erlanger, Rodolphe: *La Musique Arabe I. et II. / Al-Farabi, kitabu l-musiqi al-Kabir*. Paris: Geuthner 2001 (Erstausgabe 1930).
- Höpp, Gerhard: «Filmregisseure und Filmtechniker in Berlin». In: Zentrum Moderner Orient, Berlin, Nachlass von Prof. Dr. Gerhard Höpp, http://www.zmo.de/biblio/nachlass/hoepf/1_21_79.pdf; Vorab-Entwurf zur Veröffentlichung Gesemann / Höpp: *Araber in Berlin*, 1998.
- Lachmann, Robert: *Musik des Orients*. Breslau: Hirt Verlag 1929.
- Shafik, Viola: *Der arabische Film*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1996.
- Vigreux, Philippe: «Le Congrès de Musique arabe du Caire dans la presse égyptienne (janvier–juin 1932)». In: Qassim Hassan, Sheherazade (Hg.): *Musique arabe. Le Congrès du Caire de 1932*. Kairo: CEDEJ 1992, S. 225–345.
- Werner, Michael; Zimmermann, Bénédicte: «Vergleich, Transfer, Verflechtung». In: *Geschichte und Gesellschaft: Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft* Jg. 28, 2002, H. 4, S. 607–636.
- Wiegand, Daniel: «Die Wahrheit aber ist es nicht allein». In: Brunner, Philipp; Schweinitz, Jörg; Tröhler, Margrit (Hg.): *Filmische Atmosphären* (Zürcher Filmstudien 30). Marburg: Schüren 2012, S. 193–209.

Zeitungs- und Zeitschriftenartikel nach Ländern

Ägypten

- «Fi stūdio mīṣr / Im Studio Misr» (übersetzt von Abbassia Bouhaous). In: *Al Ahram*, 13.10.1935.
- «Ummu Kulṭūm fī film Wīdād / Umm Kulṭūm in Wīdād» (übersetzt von Abbassia Bouhaous). In: *Al Ahram*, 10.10.1936.
- «Awwalu šarīṭin lišarikati mīṣr lit-tamṭīli wa s-sīnimā Wīdād ‘alā stār sīnimā rwāyāl / Erster Film des Studio Misr im Cinéma Royal» (übersetzt von Abbassia Bouhaous). In: *Al Ahram*, 11.02.1936.
- «Wīdād – qunbulatu al-mawsimi al-sīnimā’ī / Wīdād – Die Bombe der Kinosaison» (übersetzt von Sara Sallam). In: *Al-Itṭīn*, 17.02.1936.
- «Wīdād rasā’ilun min alladīna as’adahumu l-ḥazzu bimūšāhadatihā / Briefe von denen, die das Glück hatten, Wīdād zu sehen» (übersetzt von Abbassia Bouhaous). In: *Al Ahram*, 17.02.1936.
- «Film Wīdād yu’raḍu fī ūrubbā / Film Wīdād wird in Europa aufgeführt» (übersetzt von Sara Sallam). In: *Al-Itṭīn*, 27.07.1936.

Algerien

- «Le Cinéma». In: *Ce Soir*, 12.04.1939.

Belgien

- «Cinematographique Belge». In: *Weekblad Cinema*, 11.08.1933.

Deutschland

- «Eigene Tonfilmproduktion in Ägypten». In: *Film-Kurier*, 30.05.1933.
- «Ateliereröffnung in Kairo». In: *Film-Kurier*, 02.11.1935.
- «Ägyptisches Tonfilmatelier am Wüstenrande». In: *Film-Kurier*, 06.02.1936.
- «Kameraschüsse aus Ägypten». In: *Film-Kurier*, 09.06.1936.
- «Hoher Filmbesuch in Berlin». In: *Film-Kurier*, 28.08.1936.
- «Spitzenleistungen und Mittelmäßigkeiten». In: *Deutsche Kinemathek Berlin: Nachlass Dr. Fritz Olinsky*, vermutlich 1936 im Berliner Börsenblatt erschienen.

«Die Tonfilmaufnahme-Stätte der Soc. Misr». In: *Siemens-Zeitschrift*, November 1937.
«Film- und Kinoverhältnisse in Spanisch-Marokko». In: *Film-Kurier*, 31.05.1941.

Großbritannien

«Continental Films». In: *Sight and Sound*, Fall 1936.
«Films in Arabic». In: *The Times*, 26.01.1937.
«Wedad the Slave». In: *Monthly Film Bulletin*, 01.01.1936.

USA

«Release Chart». In: *Motion Picture Daily*, 27.05.1939.